

**Robert Nickas, *A Brief History of the Audience /
Une brève histoire du public***

La relation traditionnelle entre l'artiste et le public, que ce soit dans le monde de l'art ou dans celui du spectacle, est déterminée architecturalement et psychologiquement par la scène. Ceux qui sont sur scène jouent, tandis que ceux qui sont dans le public *assistent*. Si l'on est dans l'assistance, la plupart du temps on reste assis poliment en attendant de participer : on est autorisé à faire du bruit à la fin de la représentation, ou à la fin d'un acte ou d'une chanson, afin de montrer à ceux qui sont sur scène que l'on a apprécié leur prestation. Chacun a en tête cette image séculaire des spectateurs à l'opéra qui, après avoir supporté patiemment les Vikings et les Valkyries en train de chanter dans une langue que la plupart ne comprennent pas, se lèvent subitement de leurs sièges à la fin dans un tonnerre d'applaudissements, de bravos, et de rappels à répétition. Les membres du public, pour la première fois depuis des heures, semblent enfin prendre du plaisir de manière visible (ils semblent même en fait de retour parmi les vivants), mais la ligne de partage entre l'appréciation et le soulagement, si l'on passait dans chaque travée de l'opéra, pourrait bien se révéler n'être pas si facile à tracer.

Si l'applaudissement est, pour le public, la seule réponse socialement acceptable, à quoi il faut ajouter les huées et le chahut comme l'expression la plus tangible de son mécontentement absolu, l'impatience ne peut être manifestée que comme une agression passive.



Vue du public au cours de l'exécution par Yves Klein de ses *Anthropométries*,
Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris, 9 mars 1960.
Photo Harry Shunk.

Pensez au récital de piano perturbé peu élégamment par des gens se raclant la gorge de manière répétée, distrayant à la fois le musicien et le public. On est en droit de se demander si la quinte de toux soudaine ou la crise d'éternuements sont physiologiques, ou s'il ne s'agit pas simplement d'une « critique » négative. Mais même si le compositeur expérimental Richard Maxfield est allé jusqu'à écrire une partition intitulée *Cough Music**, qui incorporait les mêmes nuisances sonores qu'il avait si souvent endurées, la séparation entre le public et l'artiste est reconnue seulement de temps en temps, et rarement abordée en tant que sujet.

theater is the life of you

Du milieu à la fin des années 60, même les spectateurs des concerts rock pouvaient se conduire d'une manière aussi policée que ceux des opéras. Le regard vitreux et paisiblement défoncé, parfois enfantins et dociles, ils se mettaient en phase avec la musique organique et fluide de l'ère hippie. Ne faire qu'un avec la musique revenait à ne faire qu'un avec l'instant. Et comme la musique était de plus en plus souvent jouée en extérieur, dans des cadres champêtres et idylliques, le public, installé sur un champ de verdure, n'étant plus contraint par la structure de la ville/scène, était libre de se laisser emporter et de rêver.

Loin de ces rassemblements verdoyants, des groupes comme le MC5, le Velvet Underground et les Stooges, emmenés par Iggy Pop, affrontaient et sollicitaient directement leur public. En utilisant la scène comme un lieu théâtralisé et politisé, ces groupes donnaient au public une conscience accrue de lui-même. Le Velvet Underground, avec des fouets, des stroboscopes, son vrombissement de métro new-yorkais, transforma le concert rock en une parodie d'orgie sadienne. Le MC5, en tant que « groupe maison » des White Panthers de Detroit, le transforma en un théâtre politique. Si

*NdT : « Musique pour Toux ».

le public, dès lors qu'il constituait une assemblée, pouvait être considéré comme représentant la société, était-ce suffisant de se contenter de le divertir ? Est-ce que la division entre le public et la scène reflétait la division entre ceux qui menaient et ceux qui se contentaient de suivre ? Et est-ce qu'un public passif représentait une société passive ?

performer / audience / mirror

Plus que tout autre *performer* sur scène à l'époque, Iggy Pop reste le miroir dans lequel ces questions sont le plus clairement réfléchies. Avec peu, voire aucun souci de sa propre sécurité, Iggy Pop prenait à partie physiquement et verbalement le public, affirmant et déniait tour à tour sa propre position d'autorité. En plein milieu d'un concert en 1970, il sortit de la scène en marchant sur les épaules, les têtes et les mains brandies des spectateurs – comme s'il marchait sur l'eau – pour finalement s'écrouler dans le public et disparaître : en fait, être avalé par le public. Tandis qu'aujourd'hui le fait de plonger dans le public est devenu un lieu commun des concerts de rock – un événement ritualisé au point de sembler être écrit dans un script préparé à l'avance – ce fut le franchissement, par Iggy Pop, de la frontière entre l'artiste et le public qui posa en premier cette équation public/artiste il y a plus de vingt-cinq ans : si je peux venir dans votre espace, vous pouvez venir dans le mien.

funtime

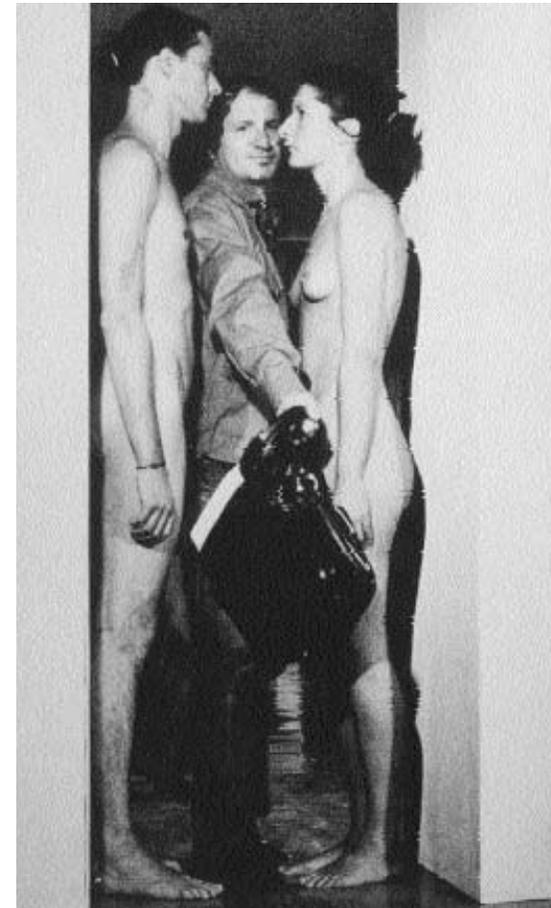
Rétrospectivement, il ne semble pas nécessaire de chercher bien loin pour trouver des pistes d'expérimentation similaires dans le monde de l'art de cette époque. Que ce soit Vito Acconci assis sur une scène avec un appareil photo, photographiant méthodiquement le public assis en face de lui ; Adrian Piper dansant comme dans une boîte dans une file d'attente à la banque ; ou Chris Burden rampant torse nu sur du verre brisé dans la rue, les rôles traditionnels de l'artiste-comme-interprète et du public-comme-spectateurs – avec la scène comme lieu de lutte principal – étaient souvent rendus

ambigus, inversés, ou totalement rejetés. Beaucoup d'artistes présentaient leurs œuvres en public, souvent sans l'annoncer comme tel, à des spectateurs qui ne savaient même pas qu'ils étaient des spectateurs. Dans la deuxième moitié des années 70, cependant, la plupart de ces artistes allaient complètement abandonner la performance « live ». En expérimentant leur relation au public, ils s'étaient peu à peu coupés par eux-mêmes d'un contact direct avec le public, jusqu'à ce qu'il ne subsiste qu'une voix, une image ou un soutien de substitution. Coïncidence ou non, ce fut à ce moment que le punk naquit, un moment en musique où il semblait que tout s'était passé comme si des spectateurs, se retrouvant devant une scène vide sans groupe en vue, étaient simplement montés sur scène pour jouer.

Voici donc, présentée sous la forme d'un index, plus comme un point de départ qu'autre chose, une brève histoire du public envisagé selon sa face cachée.

Abramovic / Ulay

Imponderabilia (Bologne, 1977). Les artistes se tiennent debout, nus et face-à-face, dans l'embrasure d'une porte. Pour que le spectateur puisse entrer et voir l'« exposition », il devait se faufiler de profil entre Abramovic et Ulay et choisir qui regarder, l'homme ou la femme. Aller voir l'« exposition » était la performance, interprétée par les visiteurs du musée qui ne le soupçonnaient pas. Les artistes avaient seulement mis en place une situation dans laquelle l'œuvre pouvait avoir lieu.



Abramovic / Ulay : *Imponderabilia*, 1977.
Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologne.

Vito Acconci

Twelve Pictures (New York, 1969).

« Le bâtiment et la scène sont dans l'obscurité : je suis face au public sur la gauche du périmètre où se déroule la performance, je prends un cliché (appareil automatique doté d'un flash) – marche sur ma droite, prend un autre cliché, jusqu'à ce que j'atteigne l'autre côté... Je peux prendre en photo la scène, les spectateurs (avoir des photos d'eux pour les regarder plus tard) – Je pourrais avoir peur d'eux, je suis dans le noir à leur sujet (contrôler ma peur, contrôler les spectateurs, ils sont aveuglés par le flash)'. »

Seedbed (New York, 1971). Acconci, hors de vue en-dessous d'une rampe dans la galerie, se masturbait en pensant aux gens marchant sur le sol au-dessus de lui. Il y avait un haut-parleur dans la pièce, et les visiteurs de la galerie pouvaient entendre Acconci, mais pas le voir. Les bruits de pas lourds d'une personne arrachèrent une supplication à Acconci : « Oh, marchez-moi dessus, marchez-moi dessus, plus fort... ». Toute personne entrant dans la galerie ne pouvait trouver que d'autres visiteurs sur la rampe, sans que l'on puisse apercevoir l'artiste d'aucun point de vue.

[Voir également *Performance Test*, 1969 ; *Untitled Project For Pier 17*, 1971 ; *Transference Zone*, 1972.]



Vito Acconci, *Twelve Pictures*, New York, 1969.

Alternative TV

Dirigée par Mark Perry, l'éditeur de *Sniffin' Glue*, un des premiers fanzines punk en Angleterre, Alternative TV n'était pas seulement un pilier de l'éthique du « do-it-yourself » de la fin des années 70, elle en était son incarnation vivante, animée. Avec « Alternatives », les membres du public étaient encouragés à monter sur scène et à dire ce qu'ils voulaient, dans le style des harangueurs de foules sur les tribunes improvisées. Le groupe jouait discrètement en arrière-plan, et Perry s'écartait jusqu'à ce que les choses, comme c'était souvent le cas, deviennent complètement incontrôlables.

[Enregistrement : *The Image Has Cracked.*]

Big Boys

La scène punk d'Austin et du Texas au début des années 80 était le théâtre d'une fête gratuite pour tous, dans un esprit de permissivité absolue, à chaque fois que les Big Boys jouaient. A la plupart des soirées, dès le retentissement de la première note, cent ou deux cents personnes jaillissaient sur la scène – souvent, la plus grande partie du public était aux côtés du groupe plutôt qu'en bas dans la salle. Comme l'a dit le guitariste Tim Kerr, « il n'y avait pas de barrière entre le groupe et le public. Donc, si vous vouliez monter et chanter telle chanson, eh bien, vous n'aviez qu'à le faire² ! »

[Enregistrement : *The Skinny Elvis*, CD.]



Big Boys, *Austin, Texas*, 1982. Photo : Fotobill.

Chris Burden

Garçon ! (San Francisco, 1976). Selon Burden,

« J'ai servi des cappuccinos et des espressos aux visiteurs de la galerie Hansen Fuller pendant toute une semaine, servant plus de trois cents tasses de café. La galerie n'avait pas annoncé la performance, et une exposition collective de peintures était visible en même temps que ma pièce. Vêtu d'une veste en coton grise de serveur et transportant un plateau en argent, j'abordais les visiteurs et leur demandais poliment s'ils désiraient un cappuccino ou un espresso, que je leur servais pendant qu'ils regardaient les peintures. Mes vêtements et mon attitude étaient tels que seule une poignée de gens sur les centaines qui virent l'exposition me reconnurent comme étant Chris Burden. »

[Voir également *Jaizu*, Santa Ana, Californie, 1972 ; *Deadman*, Los Angeles, Californie, 1972 ; *Working Artist*, Baltimore, Maryland, 1975 ; *Studio Tour*, Venice, Californie, 1976.]



Chris Burden, *Garçon !* San Francisco, 1976.
Courtesy Chris Burden.

James Chance

Le groupe « no wave » new-yorkais the Contortions, mené par son chanteur James Chance, à la fin des années 70/début des années 80, offrit à la scène punk son propre « théâtre de la cruauté », tandis que leur musique mélangeait des sonorités dissonantes et un style funk à la James Brown. Pendant un concert particulièrement mémorable au Max's, Chance rampa droit en direction de la rangée de tables qui faisait face à la scène. Tandis que le groupe continuait à jouer, Chance, sur ses mains et ses genoux, renversant les verres sur les tables, s'arrêta en face d'un couple et commença à chanter à l'attention de la femme. Il tendit sa main et caressa doucement sa joue. Son toucher devint plus vif jusqu'à ce qu'il lui mette véritablement des gifles. L'homme assis à côté de la femme empoigna Chance et commença à lui mettre des coups de poings. Le groupe, comme si rien d'extraordinaire ne se passait, continuait de jouer. Chance n'opposa aucune résistance, le combat cessa, le groupe arrêta de jouer, et le spectacle s'arrêta là.

[Enregistrement : *No New York*, compilation.]



James Chance & the Contortions, Max's Kansas City, New York, 1978.
Photo Marcia Reswick.

General Idea

Towards *an Audience Vocabulary* (Toronto, 1978). Entre 1971 et 1978, General Idea mit en scène un certain nombre de performances fondées sur des concours de beauté télévisés. Selon A. A. Bronson, l'un des performers,

« *Towards an Audience Vocabulary* mélangeait deux publics, l'un sur scène, composé de célébrités locales qui venaient à nos performances depuis de nombreuses années et en comprenaient l'idée, et l'autre, « dans le public », composé de gens qui avaient payé pour assister. Les deux publics étaient filmés, et la performance était véritablement retransmise à la télévision. Cependant, dans ce cas, toute prétention à un véritable concours de beauté était laissée de côté, pour ne conserver que les actions du public – tant les actions “réelles” du public “réel” que les actions “artificielles” du public mis en scène. Les réactions normales d'entrées, de sorties, de rires, d'applaudissements, de huées, d'ennui, etc., avaient été répétées... Les spectateurs “réels” se retrouvèrent dans la position difficile de ceux dont on a usurpé le rôle, un rôle qu'auparavant ils n'avaient même jamais considéré comme étant un rôle. Très déconcertés, ils commencèrent à huer, mais réalisant qu'ils ne faisaient que tomber seulement dans le piège qui consistait à exécuter des réactions qui seraient reproduites sur scène, ils adoptèrent une solution plus créatrice pour définir leur propre rôle : pendant la dernière phase de la performance, ils se mirent à mimer la performance, huant les huées, applaudissant les applaudissements pour, dans un grand final, en venir à saluer par une *standing ovation* la *standing ovation*. A aucun moment, cependant, ils ne furent capables de rompre avec les réactions stéréotypées d'un public quelconque y compris (dans certains cas) en quittant le lieu... Même cela peut être considéré comme une réaction archétypale de spectateurs¹. »

[Voir également *The 1971 Miss general Idea Pageant*, et *Going thru the Motions*, 1975.]



General Idea, *Towards an Audience Vocabulary*, Toronto, 1978.